Manifeste technique de la sculpture futuriste

La sculpture, telle qu'elle nous apparaît dans les monuments et dans les expositions d'Europe nous offre un spectacle si lamentable de barbarie et de balourdise, que mon œil futuriste s'en éloigne avec horreur et degoût.

Nous voyons à peu près partout l'imitation aveugle et grossière de toutes les formules héritées du passé: imitation que la lâcheté de la tradition et la veulerie de la facilité encouragent systématiquement. L'art sculptural dans les pays latins agonise sous le joug ignominieux de la Grèce et de Michel-Ange, porté avec l'aisance du génie en France et en Belgique, avec le plus morne des abrutissements en Italie. Nous notons dans les pays germaniques l'obsession ridicule d'un style gothique hellénisé que Berlin industrialise et Munich ramollit avec de lourdes mains professorales. Les pays slaves au contraire se distinguent par un mélange chaotique d'archaïsmes grecs, de démons conçus par les littératures du Nord et de monstres enfantés par l'imagination orientale. C'est un amas d'influences qui du particularisme excessif et sybillin du génie asiatique monte jusqu'à la puérile et grotesque ingéniosité des Lapons et des Esquimaux.

Dans toutes ces manifestations de la sculpture, dans les plus routinières aussi bien que dans celles qui sont agitées par un souffle novateur, persiste la même erreur: l'artiste copie le nu et étudie la statue classique avec la conviction ingénue de pouvoir trouver un style qui corresponde à la sensibilité moderne, sans sortir de la conception traditionnelle de la forme sculpturale. Il faut ajouter d'autre part que cette conception, avec son vénérable *idéal de beauté*, ne se détache jamais de la période de Phidias et de la décadence artistique qui la suit.

Il est à peu près inexplicable que des générations de sculpteurs continuent à construire des fantoches sans se demander pourquoi tous les salons de sculpture sont devenus des réservoirs d'ennui et de nausée et les inaugurations des monuments dans les places publiques des rendez-vous d'hilarité irréfrénable. Cela ne se vérifie guère dans la peinture, qui, par ses rénovations lentes mais continuelles, condamne brutalement l'œuvre plagiaire et stérile de tous les sculpteurs de notre temps. Quand donc les sculpteurs comprendront-ils que s'efforcer de construire et de créer avec des éléments egyptiens, grecs ou hérités de Michel-Ange est aussi absurde que de vouloir tirer de l'eau d'une citerne vide au moyen d'un seau défoncé?..

Il ne peut y avoir aucun renouvellement dans un art si on ne renouvelle pas en même temps l'essence de cet art, c'est-à-dire la vision et la conception de la ligne et des masses qui forment l'arabesque. Ce n'est pas en reproduisant seulement les aspects extérieurs de la vie que l'art devient l'expression de son temps; c'est pourquoi la sculpture telle qu'elle a été comprise par les artistes du siècle passé et d'aujourd'hui est un monstrueux anachronisme. La sculpture ne pouvait absolument pas faire de progrès dans le domaine étroit qui lui a été assigné par la conception académique du nu. Un art qui a besoin de déshabiller entièrement un homme ou une femme, pour commencer sa fonction émotive est un art mort-né.

La peinture s'est fortifiée, intensifiée et élargie moyennant le paysage et l'ambiance que les peintres impressionnistes ont fait agir simultanément sur la figure humaine et sur les objets. C'est en prolongeant leur effort que nous avons enrichi la peinture de notre **compénetration des plans** *(Manifeste technique de la Peinture futuriste; 11 Avril 1910).* La sculpture trouvera une nouvelle source d'émotion, et par conséquent de style, en élargissant sa plastique dans l'immense domaine que l'esprit humain a sottement considéré jusqu'ici comme le domaine du divisé, de l'impalpable et de d'inexprimable.

Il faut partir du noyau central de l'objet que l'on veut créer pour découvrir les nouvelles formes qui le rattachent invisiblement et mathématiquement à l'**infini plastique apparent** et à l'**infini plastique intérieur.** La nouvelle plastique sera donc la traduction par la craie, le bronze, le verre, le bois ou toute autre matière, des

plans atmosphériques qui lient et intersectent les choses. Ce que j'ai appelé **transcendentalisme physique** *(Conférence sur la Peinture futuriste au Cercle Artistique de Rome; Mai 1911)* pourra rendre plastiques les sympathies et les affinités mystérieuses qui produisent les influences réciproques et formelles de plans des objets.

La sculpture doit donner la vie aux objets en rendant sensible, systématique et plastique leur prolongement dans l'espace, car personne ne peut plus nier aujourd'hui qu'un objet continue là où un autre commence et que toutes les choses qui environnent notre corps (bouteille, automobile, maison, arbre, rue) le tranchent et le sectionnent en formant une arabesque de courbes et de lignes droites.

Il y a eu deux tentatives de renouvellement moderne de la sculpture: l'une décorative pour le style, l'autre nettement plastique pour la matière. La première tentative, resta anonyme et désordonnée, faute d'un génie technique capable de la coordonner. Elle resta enchaînée aux necessités économiques de l'édilité et ne produisit que des pièces de sculpture traditionnelle plus ou moins synthétisée décorativement et encadrée dans des formes architecturales ou décoratives. Tous les palais, toutes les maisons construites avec un goût et des intentions modernes manifestent cette tentative dans le marbre, le ciment ou dans des plaques métalliques.

Le seconde tentative, plus sérieuse, plus désinteressée et plus poétique, mais trop isolée et trop fragmentaire, manquait d'un esprit synthétique capable d'affirmer une loi. Car dans toute œuvre de rénovation il ne suffit pas de croire avec ferveur, mais il faut en outre déterminer, creuser et imposer la route à suivre. C'est à un grand sculpteur italien que je fais allusion: au génie de Medardo Rosso, au seul grand sculpteur moderne qui ait essayé d'élargir l'horizon de la sculpture en rendant par la plastique les influences d'un milieu et les invisibles liens atmosphériques qui le rattachent au sujet.

Constantin Meunier, n'a absolument rien apporté de nouveau dans la sensibilité sculpturale. Ses statues sont presque toujours des fusions puissantes du style héroïque grec et de l'humilité athlétique du débardeur, du matelot et du mineur. Sa conception plastique et constructive de la statue et du bas-relief est encore la construction du Parthénon et du héros classique. Il a néanmoins le très grand mérite d'avoir essayé avant tout autre de diviniser des sujets qu'on avait jusque là méprisés ou abandonnés aux réproductions réalistes.

Bourdelle manifeste sa personnalité en mettant dans le bloc sculptural une sévérité violente et rageuse de masses abstraitement architectoniques. Tempérament passionné, sombre et sincère de chercheur, il ne sait malheureusement pas se délivrer d'une certaine influence archaïque et de l'influence anonyme de tous les tailleurs de pierres des cathédrales gothiques.

Rodin déploie une agilité intellectuelle plus vaste, qui lui permet de passer avec aisance de l'impressionnisme du *Balzac* à l'indécision des *Bourgeois de Calais* et à toutes ses autres œuvres marquées par la lourde influence de Michel-Ange. Il manifeste dans sa sculpture une inspiration inquiète, une puissance lyrique grandiose, qui seraient vraiment modernes si Michel-Ange et Donatello ne les avaient pas manifestées avec des formes presqu'identiques il y a quatre cents ans, et si elles servaient au contraire à animer une réalité complètement récréée.

On découvre donc dans l'œuvre de ces trois génies les trois influences de trois périodes différentes: influence grecque dans l'œuvre de Meunier, gothique dans l'œuvre de Bourdelle, influence de la Renaissance italienne dans l'œuvre de Rodin.

L'œuvre de Medardo Rosso est en revanche révolutionnaire, très moderne, plus profonde et nécessairement restreinte. Il n'y a guère de héros ni de symboles dans ses œuvres sculpturales mais le plan d'un de ses fronts de femme ou d'enfant propose et indique une délivrance vers l'espace qui aura un jour dans l'histoire de l'esprit humain une importance bien supérieure à celle que lui ont donnée les critiques de notre temps. Les lois fatalement impressionnistes de sa tentative ont malheureusement borné les recherches de Medardo Rosso à une espèce de haut-relief ou de bas-relief; cela prouve qu'il conçoit encore la figure comme un monde isolé, avec une essence traditionnelle et des intentions épisodiques.

La révolution artistique de Medardo Rosso, bien que très importante, part d'un point de vue trop extérieurement pictural, et néglige absolument le problème d'une nouvelle construction de plans. Son modelage sensuel, qui s'efforce d'imiter la légèreté d'un coup de pinceau impressionniste, donne un beau résultat de sensation vivace et immédiate, mais l'oblige à exécuter trop rapidement d'après nature, et prive son œuvre de tout caractère d'universalité. La révolution artistique de Medardo Rosso a donc les qualités et les défauts de l'impressionnisme en peinture. Nous sommes partis comme lui de cet impressionnisme mais notre révolution futuriste, tout en le continuant s'en est éloignée jusqu'au pôle opposé.

En sculpture aussi bien qu'en peinture, on ne peut rénover si ce n'est en cherchant **le style du mouvement,** c'est-à-dire en rendant systématique et définitif comme synthèse ce que l'impressionnisme a donné d'une façon fragmentaire, accidentelle et par conséquent analytique. Cette systématisation des vibrations de lumière et des compénetrations de plans produira la sculpture futuriste: son caractère sera architectonique, non seulement au point de vue de la construction des masses, mais aussi parce que le bloc sculptural contiendra les éléments architectoniques du milieu sculptural où vit le sujet.

Naturellement nous donnerons une **sculpture d'ambiance.** Une composition sculpturale futuriste aura en soi les merveilleux éléments mathématiques et géometriques des objets modernes. Ces objets ne seront pas placés tout près de la statue, comme des attributs explicatifs ou des éléments décoratifs détachés, mais suivant les lois d'une nouvelle conception de l'harmonie ils seront encastrés dans les lignes musculaires d'un corps. Nous verrons par exemple la roue d'un moteur sortir de l'aisselle d'un mécanicien, la ligne d'une table trancher la tête d'un homme qui lit, et son livre lui sectionner l'estomac avec l'éventail de ses pages tranchantes.

Dans la tradition courante de la sculpture la statue découpe nettement sa forme sur le fond atmosphérique du milieu où elle se dresse. La peinture futuriste a surpassé cette conception de la continuité rythmique des lignes dans une figure et de son isolement absolu, sans contact avec le fond et avec l'**espace enveloppant invisible.** « La poésie futuriste — selon le poète Marinetti — après avoir détruit la prosodie traditionnelle et créé le vers libre, abolit aujourd'hui la syntaxe et la période latine. La poésie futuriste est un courant spontané ininterrompu d'analogies dont chacune est résumée intuitivement dans son substantif essentiel. D'où l'**imagination sans fil et les mots en liberté** ». « La musique futuriste de Balilla Pratella détruit la tyrannie chronométrique du rythme ».

Pourquoi donc la sculpture devrait-elle rester entravée par des lois qui n'ont aucune raison d'être? Brisons-les donc crânement et proclamons l'**abolition complète de la ligne finie et de la statue fermée. Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit.** Proclamons que le milieu doit faire partie du bloc plastique comme un monde spécial régi par ses propres lois. Proclamons que le trottoir peut grimper sur votre table, que votre tête peut traverser la rue, et qu'en même temps votre lampe familière peut suspendre d'une maison à l'autre l'immense toile d'araignée de ses rayons de craie.

Proclamons que tout le monde apparent doit se précipiter sur nous, s'amalgamant à nous, en créant une harmonie qui ne sera gouvernée que par l'intuition créatrice. Une jambe, un bras ou un objet quelconque n'ayant que l'importance d'un élément du rythme plastique, peuvent aisément être abolis dans la sculpture futuriste, non pour imiter un fragment grec ou romain, mais pour obéir à l'harmonie que le sculpteur veut créer. Un ensemble sculptural aussi bien qu'un tableau ne peut ressembler qu'à lui-même, parce que la figure humaine et les objets doivent vivre en art en dehors et en dépit de toute logique physionomique.

Une figure peut avoir un bras habillé et tout le reste nu. Les différentes lignes d'un vase de fleurs peuvent se poursuivre avec agilité en se mêlant aux lignes du chapeau et à celles du cou.

Des plans transparents de verre ou de celluloïde, des lames de métal, des fils, des lumières électriques intérieures ou extérieures, pourront indiquer les plans, les tendances, les tons et les demi-tons d'une nouvelle réalité. De même, une nouvelle coloration intuitive de blanc, de gris et de noir, peut augmenter la force émotive des plans, tandis qu'un plan coloré peut accentuer violemment la signification abstraite d'une valeur plastique.

Ce que nous avons dit sur les **lignes-forces** en peinture *(Préface-manifeste du Catalogue de la Première Exposition Futuriste de Paris; Octobre 1911)* s'applique également à la sculpture. En effet nous donnerons la vie à la ligne musculaire statique en la fondant avec la ligne-force dynamique. Ce sera presque toujours la ligne droite, qui est la seule ligne correspondante à la simplicité intérieure de la synthèse que nous opposons à l'extériorité baroque de l'analyse. La ligne droite pourtant ne nous entraînera pas à l'imitation des Egyptiens, des Primitifs ou des sauvages, en suivant l'exemple absurde de quelques sculpteurs modernes qui se sont efforcés ainsi de se délivrer de l'influence grecque. Notre ligne droite sera vive et palpitante; elle se prêtera aux exigences des innombrables expressions de la matière et sa sévérité fondamentale et nue exprimera la sévérité de l'acier qui caractérise les lignes du machinisme moderne. Nous pouvons enfin affirmer que le sculpteur ne doit reculer devant aucun moyen pour obtenir une **réalité.** Rien n'est plus sot que de craindre de sortir de l'art que nous exerçons. Il n'y a ni peinture, ni sculpture, ni musique, ni poésie. Il n'y a de vrai

que la création. Par conséquent si une composition sculpturale a besoin d'un rythme spécial de mouvement pour augmenter ou contraster le rythme arrêté de l'**ensemble sculptural** (nécessité de l'œuvre d'art) on pourra lui appliquer un petit moteur qui donnera un mouvement rythmique adapté à tel plan et à telle ligne.

Il ne faut pas oublier que le tic-tac et le mouvement des aiguilles d'une horloge, l'entrée ou la sortie d'un piston dans un cylindre, l'engrenage tour à tour ouvert et fermé de deux roues dentées, avec l'apparition et la disparition continuelles de leurs petits rectangles d'acier, la rage folle d'un volant, le tourbillon d'une hélice, sont autant d'éléments plastiques et picturaux dont l'œuvre sculpturale futuriste doit se servir. Par exemple : une soupape qui s'ouvre et se referme crée un rythme aussi beau mais infiniment plus nouveau que celui d une paupière animale !

CONCLUSIONS :

1. — La sculpture se propose la reconstruction abstraite et non la valeur figurative des plans et des volumes qui déterminent les formes.

2. — Il faut **abolir en sculpture,** comme dans tout autre art, le **sublime traditionnel des sujets.**

3. — La sculpture ne peut pas avoir pour but une reconstruction réaliste épisodique. Elle doit se servir absolument de toutes les réalités pour reconquérir les éléments essentiels de la sensibilité plastique. Par conséquent le sculpteur futuriste percevant les corps et leurs parties comme des **zones plastiques,** introduira dans la composition sculpturale des plans de bois ou de métal, immobiles ou mis en mouvement, pour donner un objet; des formes sphériques poilues pour donner des cheveux; des demi-cercles de verre, s'il s'agit par exemple d'un vase; des fils de fer ou des treillis pour indiquer un plan atmosphérique, etc. etc.

4. — Il faut détruire le prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural. Le sculpteur peut se servir de vingt matières différentes, ou davantage, dans une seule œuvre, pourvu que l'émotion plastique l'exige. Voici une petite partie de ce choix de matières: verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffe, miroirs, lumière électrique, etc.

5. — Il faut proclamer à haute voix que dans l'intersection des plans d'un livre et les angles d'une table, dans les lignes droites d'une allumette, dans le châssis d'une fenêtre, il y a bien plus de vérité que dans tous les enchevêtrements de muscles, dans tous les seins et dans toutes les cuisses de héros et de Venus qui enthousiasment l'incurable sottise des sculpteurs contemporains.

6. — C'est uniquement par un choix de sujets très modernes que l'on parviendra à la découverte de **nouvelles idées plastiques.**

7. — La ligne droite est le seul moyen qui puisse nous conduire à la virginité primitive d'une nouvelle construction architectonique de masses et de zone sculpturales.

8. — Il ne peut y avoir de renouvellement qu'en faisant **la sculpture de milieu ou d'ambiance,** car c'est ainsi seulement que la plastique se développera en se prolongeant dans l'espace pour le modeler. C'est pourquoi le sculpteur futuriste peut enfin aujourd'hui **modeler l'atmosphère** qui environne les choses, au moyen de la glaise.

9. — Ce que le sculpteur futuriste crée est en quelque sorte le pont idéal qui unit l'**infini plastique extérieur** à l'**infini plastique intérieur.** C'est pourquoi les objets ne finissent jamais; ils s'intersectent avec d'innombrables combinaisons de sympathie et d'innombrables chocs d'aversion. L'émotion du spectateur occupera le centre de l'œuvre sculpturale.

10. — Il faut détruire le nu systématique et la conception traditionnelle de la statue et du monument.

11. — Il faut enfin refuser à tout prix les commandes à sujet fixe, et qui par conséquent ne peuvent contenir une pure construction d'éléments plastiques complètement rénovés.

Umberto Boccioni.
peintre et sculpteur

MILAN, le 11 Avril 1912.

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 – **MILAN**

GRAB. AI TAVECCHIA - MILANO VIA OSPEDALE 3